

Desplazamientos e inversiones en

*La Habana para un
infante difunto*
de Guillermo
Cabrera Infante

Displacements and Inversions in

Guillermo Cabrera Infante's
*La Habana para un
infante difunto*

Elena Martínez*

Baruch College (City University of New York), Estados Unidos

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.22.2015.6>

- * Doctora de la New York University. Profesora de Baruch College (City University of New York) donde dirige el Departamento de Lenguas y Literatura Comparada desde el 2001. En el 2004 se integró al profesorado del programa de Doctorado Hispanic and Luso Brazilian Literatures and Languages de City University of New York. Sus libros, artículos y reseñas sobre literatura latinoamericana se han publicado en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Es co-editora de *Identidad y diáspora: el teatro de Pedro R. Monge Rafuls* (Valencia, España: Aduana Vieja, 2014). Su artículo "De Barrio Obrero a la Quince: Desplazamientos y empoderamiento en *Mundo Cruel* de Luis Negrón" apareció en la antología crítica *Nuestro Caribe: Poder, Raza y Postnacionalismos para dinamitar el archipiélago LGBTQ* editado por Mabel Cuesta (San Juan, Puerto Rico: Isla Negra, 2016). Se especializa en literatura cubana y puertorriqueña. Correo electrónico: elena.martinez@baruch.cuny.edu



Recibido: 8 de marzo de 2015 * Aprobado: 20 de abril de 2015

Resumen

Este trabajo analiza *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) desde la perspectiva del género sexual. Se presta atención a la operación paródica y desestabilizadora en la conformación autorreflexiva del narrador, pícaro intelectual que se desenvuelve en un ambiente marcado por la homosociabilidad y la compulsión heterosexual. Valiéndose de los planteamientos teóricos de género de Rafael Ramírez, Luce Irigaray y Teresa de Lauretis, en un primer momento se consideran los desplazamientos e inversiones que se dan en la construcción de la masculinidad. En un segundo momento se estudia la representación misógina de los personajes femeninos y la dinámica entre el protagonista y sus amantes.

Palabras clave

Desplazamientos, Representación, Misoginia, Autobiografía, Homosocialidad.

Abstract

This paper examines Guillermo Cabrera Infante's *La Habana para un infante difunto* (1979) from a gender studies perspective. Particular attention is given to the parodic strategies used in the representation of the narrator, an "intellectual pícaro" who lives in a homosocial milieu dominated by the heterosexual compulsion. Using the theoretical approaches of Rafael Ramirez, Luce Irigaray and Teresa de Lauretis, this paper studies the mechanisms of displacements and inversions in the construction of masculinity. In the second part of the paper, the author considers the misogynistic views imbued in the representation of the female characters as well as the dynamic between these and the male protagonist.

Keywords

Displacements, Representation, Misogyny, Autobiography, Homosociality.

En este trabajo me propongo estudiar *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) desde la perspectiva del género sexual. Narrada en primera persona, la novela es una especie de *Bildungsroman* que cuenta el aprendizaje erótico-sexual del protagonista cuyas experiencias coinciden con referencias biográficas del autor. Me interesa mostrar el funcionamiento de una operación paródica y desestabilizadora en la conformación autorreflexiva del narrador, quien se convierte en un pícaro intelectual en un ambiente marcado por la homosociabilidad y la compulsión heterosexual¹. Esta construcción de la masculinidad (la de pícaro) es innovadora y supone una serie de desplazamientos e inversiones. Por su cercanía con el género autobiográfico, el protagonista establece un pacto consigo mismo, como es común en ese tipo de escritura. En un primer momento, consideraré la representación irónica de la masculinidad del narrador, su identidad y su conciencia, tal y como se exploran a través de su vida erótica y sexual². Unido a la inscripción del cuerpo, la psicología y la identidad masculinas, la novela articula un discurso sumamente misógino; sin embargo, quiero mostrar cómo el hecho de que el personaje sea un escritor/intelectual favorece la consideración de la masculinidad. En un segundo momento investigaré la configuración misógina de la subjetividad femenina llevada a cabo por el protagonista.

En el análisis, haré referencia a los planteamientos teóricos de género de Rafael Ramírez (1993), Luce Irigaray (1985) y Teresa de Lauretis (1984). Como es sabido, los estudios de la masculinidad en el campo sociológico son un *continuum* y un corolario lógico del feminismo, ya que la indagación de las subjetividades femeninas facilitó el análisis de los sujetos varones. Debido a que históricamente se ha considerado al sexo masculino superior y, por lo tanto, se ha valorado la identidad de estas personas como la normativa, el examen de su construcción se pasó por alto hasta las décadas del setenta y del ochenta del pasado siglo³.

La inscripción de la masculinidad hegemónica tiene una visibilidad extrema en *La Habana para un infante difunto* pero, como otros aspectos de la narración,

1 Dividida en once secciones o episodios y un epílogo, la novela tiene una estructura lineal en la que se da una circularidad por la repetición de las anécdotas. Álvarez Borland (1987) discute cómo el autor usa dos tradiciones literarias: la de la picaresca y la del género confesional.

2 El mismo título *La Habana para un infante difunto* muestra la intención paródica del autor pues evoca la composición *Pavanne pour une infante défunte* de Maurice Ravel. Álvarez Borland (1987, p.78) arguye que los episodios tienen cierta semejanza con los distintos movimientos de la pieza de Ravel.

3 Los trabajos de los sociólogos y antropólogos R.W. Connell (1995) y Harry Brod (1987) marcaron un derrotero importante para el examen de la masculinidad.

el protagonista opera dentro de un sistema de desplazamientos e inversiones que funciona como dispositivo del cuestionamiento de la misma masculinidad que articula. Así, junto a los desplazamientos espaciales del narrador y su familia de un pueblo a la ciudad de La Habana, se pone en escena el proceso de desarrollo psíquico y sexual del personaje. Su “educación sentimental” está estrechamente unida al descubrimiento de la ciudad y de la cultura habanera de los cuarenta y los cincuenta, notablemente machista.

Los estudiosos del género han definido varias manifestaciones de la masculinidad. Identifican la hegemónica, la hipermasculinidad, la cómplice, la subversiva y la contestaria. El término “masculinidad hegemónica” que uso aquí proviene de los estudios del sociólogo R.W. Connell quien lo derivó de los planteamientos y del concepto de hegemonía de Antonio Gramsci. Connell (1997, p.39) define la masculinidad hegemónica como: “La configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”.

Por otra parte, Rafael Ramírez y Víctor García Toro (2002), quienes han contribuido a un mejor entendimiento de la masculinidad en el contexto caribeño, consideran otras formas y agregan nuevas categorías a las de Connell, como la hipermasculinidad, la cómplice, la contestaria y la subversiva. Explican que la masculinidad hegemónica margina y devalúa a aquellos hombres que no cumplen con las exigencias que esta impone. La hipermasculinidad está asociada con el machismo. Ramírez (1993, pp.12-13) en el capítulo “The Construction of Machismo” de su libro *What It Means to be a Man*, destaca la agresividad, el donjuanismo (la práctica de seducir a muchas mujeres y el jactarse de sus atributos de conquistador), así como la autonomía, las destrezas físicas y mentales y el mantener en control las emociones como algunos de los rasgos esenciales de esta masculinidad.

El ambiente de *La Habana para un infante difunto* presenta una sociedad habanera misógina en la que, como es común en las sociedades patriarcales, los intercambios sociales y económicos ocurren estrictamente entre hombres. De esta forma, en la novela prevalecen las amistades y las alianzas masculinas. Se destacan las relaciones culturales y políticas del padre del protagonista. La casa está frecuentada por amigos de este quien, siendo periodista, mantiene estrechos vínculos con escritores e intelectuales involucrados en el quehacer político –tanto el padre como la madre eran comunistas–. En la familia se mantiene la distin-

ción binaria de género: la madre se asocia a las emociones y el padre al intelecto. Por esta razón, la socialización del narrador se basa, fundamentalmente, en relaciones sociales con personas de su sexo. Los varones de la familia (el padre y los tíos Pepe y Matías), quienes son referidos como “amigos del seso, enemigos del sexo...” (p.69), y el mentor del protagonista, Antonio Ortega, son esenciales en su formación literaria y cultural. Pero, al mismo tiempo que se aprenden los códigos de este modelo de homosocialidad –ya que el personaje principal sigue al padre en su interés por la escritura–, este cultiva también la afición de su madre por el cine.

La amistad del protagonista con otros varones está centrada en el aprendizaje de experiencias culturales, mientras que la solidaridad está sostenida en la búsqueda de experiencias sexuales con mujeres. Ambas alternativas se concretan, por ejemplo, en un personaje fundamental para la socialización del personaje, su hermano Sabá –cineasta y director del documental “La Habana de noche”–, quien es referido como compañero de andanzas sexuales. La novela privilegia el quehacer y las perspectivas de él y sus amigos. Muchos escritores e intelectuales conocidos son referidos, entre ellos, Carlos Franqui, Matías Montes Huidobro, Rine Leal, Eloy Santos, y se ofrecen detalles de la vida cultural de esas décadas. Sin embargo, a pesar de que se mencionan muchas personas, no hay descripciones precisas de estos, ni tampoco se desarrolla su psicología, pues la novela está totalmente focalizada en el personaje protagónico.

Las mujeres, en cambio, aparecen como mediadoras o en función de los deseos sexuales de los personajes masculinos, como es común en el sistema patriarcal regido por la heterosexualidad. Al respecto, Luce Irigaray (1985) discute la relación que existe entre patriarcado, homosocialidad y heterosexualidad. Según ella, la heterosexualidad está arraigada en el sistema del patriarcado y tiene que ver con la asignación de papeles económicos dentro de una lógica en la que prevalecen los sujetos productores y los agentes del intercambio, los cuales son siempre hombres, mientras que las mujeres son las materias primas o los objetos de cambio. Los sistemas de organización social y económica son necesariamente homosociales en el sentido que la mujer existe solo como mediadora en la transacción entre los hombres o entre el hombre y un pacto consigo mismo (Irigaray, 1985, p.193).

La narración en primera persona y la correspondencia entre los detalles de la vida del protagonista con la biografía de Cabrera Infante hace que el texto mantenga

una fina tensión entre autobiografía y ficción, como ya han examinado varios críticos⁴. El mismo Cabrera Infante reveló en el año 1975 que estaba empezando un proyecto autobiográfico entonces, advirtiéndolo “ahora estoy haciendo autobiografía, pero confío que el lector inteligente (el lector que uno siempre espera) sepa apreciar dónde el mero relato autobiográfico se hace literatura” (Pereda, 1978, p.100). Posteriormente, con respecto a esto, en entrevista con Álvarez Borland (1982, p.55), el novelista explicó la dificultad de la clasificación de la obra: “[...] sería amnesia llamarla memoria, sería olvido llamarla recuerdos, sería alejarla de mí si la llamo autobiografía”. Este movimiento de desplazamiento y de vaivén entre lo autobiográfico y la ficción, también se da entre las anécdotas individuales y colectivas⁵.

El uso de la primera persona narrativa y la cercanía con el género autobiográfico tienen varias funciones y producen ciertos efectos: el empoderamiento del protagonista, la afirmación de una noción de realidad y la instauración de un pacto de complicidad entre él y los lectores. Sin embargo, debido a la ideología del personaje y, en general, por la misoginia del texto, tal complicidad con un lector femenino (o con cualquiera con sensibilidad hacia la misoginia) resulta difícil. Haciéndonos eco de la pregunta que Malva Filer (2012) formula en “Leer a Cortázar como mujer”, cabría preguntarse ¿cómo leer a Cabrera Infante como mujer?

Como veremos más adelante, los personajes femeninos resultan rebajados y objetivados por medio del humor hasta llegar a ser deshumanizados. No obstante, sin intentar justificar las perspectivas machistas del protagonista, vale notar que el uso del choteo (humor cubano) que se da en la configuración de las mujeres también opera en la autorrepresentación del protagonista y en los juegos lingüísticos que deforman y transforman las situaciones y las anécdotas.

El humor implica un sistema de desplazamientos e inversiones. Freud (1981b), en sus trabajos sobre el chiste, lo cómico y el humor, señala cómo este último se crea cuando se da una disparidad. Explica cómo el proceso puede llevarse a cabo de dos maneras: ya sea en una persona o entre dos personas, cuando una tiene una parte activa y la otra una pasiva. En el caso de la novela, vemos que el narrador muestra una actitud humorística hacia sí mismo por no poseer los atributos fisi-

4 La mudanza de la familia a La Habana y las descripciones físicas del personaje, de sus padres y de los oficios que desempeñan, así como las amistades que frecuentan son algunas de las muchas referencias autobiográficas del texto.

5 Ver Álvarez Borland (1987).

cos requeridos para el papel de Don Juan seductor que se propone. Esta actitud de chanza y de choteo la dirige solamente a las características físicas pero, en ningún momento, hacia las intelectuales. En la crítica de las mujeres, por otro lado (y como es de esperarse dentro de los parámetros masculinistas del género), la diatriba está dirigida tanto a lo físico como a la inteligencia.

Los episodios “La casa de las transfiguraciones”, “La mirada de un miope mirón” y “Un Don Juan fracasado” son esenciales en el aprendizaje sexual/erótico del personaje. Como aludí anteriormente, el comienzo de la ficción y del despertar de la imaginación erótica del protagonista están unidos al desplazamiento geográfico del pueblo de Guibara a La Habana. La llegada a la ciudad marca la iniciación y la acción sexual del protagonista, vistas ambas como parte esencial de la formación identitaria como varón. El primer episodio, “La casa de las transfiguraciones”, narra la conciencia de la transformación del protagonista de niño a adolescente; establece, así, el significado de la entrada a la pubertad y pone de relieve la conexión intrínseca entre la ciudad, la sexualidad, y la imaginación erótica y la creativa. Conminada por el androcentrismo, la teoría psicoanalítica ha prestado atención exagerada a la sexualidad y a la actividad sexual masculina. El mismo título del episodio o capítulo tiene resonancias freudianas ya que alude al ensayo “La metamorfosis de la pubertad” donde Freud destaca “el hallazgo de objeto” como momento significativo en el desarrollo psicosexual⁶. “El hallazgo de objeto” es, según Freud (1981a, p.1224), el momento en que “queda fijada la primacía de las zonas erógenas en el varón y la erección del miembro viril y su función condiciona los procesos psíquicos”. En la teoría (androcéntrica) freudiana, “el hallazgo de objeto” y la exploración de la sexualidad significan un distanciamiento de la autoridad de la madre a la vez que supone un retorno al pasado, a un reencuentro en la relación particular entre madre e hijo durante el periodo de la alimentación (Freud, 1981a, p.1225).

Siguiendo una línea de pensamiento freudiano, el protagonista alude a la experiencia iniciática de “subir unas escaleras” en la casa del solar en que se establece la familia en la ciudad. En su ensayo sobre la interpretación de los sueños, Freud asocia el subir escaleras con una connotación sexual. Aún más, esta descripción es seguida por otra, la cual también contiene un simbolismo sexual: la mención de un pasillo largo como un túnel estrecho. Estas dos imágenes expresan el proceso de desarrollo físico y psíquico que el protagonista experimenta en la primera residencia en la ciudad. Al respecto, señala:

6 “La metamorfosis de la pubertad” es uno de los ensayos freudianos sobre la teoría de la sexualidad.

[...] con mi acceso a aquella casa marcada Zulueta 408 había dado un paso trascendental en mi vida: había dejado la niñez para entrar en la adolescencia. Muchas personas hablan de su adolescencia, sueñan con ella, escriben sobre ella, pero pocos pueden señalar el día que comenzó la niñez extendiéndose mientras la adolescencia se contrae —o al revés—. Pero yo puedo decir con exactitud que el 25 de julio de 1941 comenzó mi adolescencia (p.11).

En la novela, la identidad y el cuerpo del protagonista como sujeto de la escritura ocupan un lugar primordial. Este ofrece descripciones de su cuerpo, sus sentidos sensoriales y su psicología en las que prevalece un rebajamiento, a través de una actitud humorística, de su mala visión o de su falta de atractivo físico. De esta forma, en su aprendizaje de varón, aspira a aproximarse a los códigos de la masculinidad hegemónica, pero la mirada irónica hacia sí mismo lo distancia de esta.

Los sentidos en general, pero sobre todo la mirada del protagonista, ocupan un lugar privilegiado en la obra. En la tradición patriarcal, la mirada —identificada con el carácter de activo— ha sido siempre prerrogativa del varón, mientras que las mujeres aparecen como objetos pasivos. Con respecto a la importancia de la mirada masculina aparece, además del hallazgo de la sexualidad y de la cultura urbana, el cine, el cual se convierte en la experiencia erótica y estética más vehemente del protagonista⁷. Al mismo tiempo que la cinematografía le ofrece un estímulo visual y un placer estético al personaje, las salas de los cines, lugares oscuros en que impera el anonimato, son espacios propicios para encuentros eróticos y sexuales. Para él, como para muchos varones de La Habana de las décadas del cuarenta y del cincuenta, el Teatro Shangai y los burdeles eran lugares obligados del rito de la iniciación sexual.

La cinematografía y los numerosos encuentros sexuales con las mujeres sirven como mecanismos de compensación y de alivio al sentimiento de vacío existencial. Siguiendo una línea freudiana, el personaje busca inconscientemente en el cine una conexión especial con la madre. Este vínculo afectivo se hace evidente en la novela, pues el protagonista refiere cómo su madre lo llevaba, desde muy

7 El fervor por el cine es otra referencia autobiográfica. Recordemos que en 1951 Cabrera Infante fundó en La Habana, la Cinemateca de Cuba y con el seudónimo de G. Caín empezó a escribir crítica de cine. En 1959 fundó el suplemento cultural y literario *Lunes de Revolución*, en el que continuó su trabajo de crítico. En 1973 publicó *Un oficio del siglo XX*, que recoge ensayos sobre cine. En 1978 publicó *Arcadia todas las noches*, un compendio de las conferencias sobre cuatro cineastas de fama mundial. En 1997 publicó *Cine o Sardina*, frase que recuerda la opción que la madre de Cabrera Infante les presentaba a sus hijos: ir al cine o comer sardinas.

pequeño, y junto a su hermano, al cine del pueblo. Mientras que la interioridad del cine simboliza el útero materno, la experiencia solitaria es similar a la de un artista en el proceso de creación de su obra. La oscuridad y la protección del anonimato, unido al estímulo visual de las imágenes cinematográficas ofrecen al narrador el entorno idóneo para las experiencias sexuales o eróticas⁸. En un claro gesto especular y narcisista, el protagonista intenta conseguir una imagen de sí y busca la afirmación de su identidad a través del otro o la otra que le sirve de reflejo o es una proyección de su ser. El varón se vuelve *voyeur* y se recrea en las figuras femeninas deseadas. Como han demostrado Lauretis (1984) y Mulvey (2000), la cinematografía pone en escena no solo imágenes, sino que transmite también formas del imaginario que establecen formas de identificación y vehiculizan el deseo. Al respecto advierte Lauretis (1984, p.137): “The cinematic apparatus, in the totality of its operations and effects, produces not merely images but imagining. It binds affect and meaning to images by establishing terms of identification, orienting the movement of desire, and positioning the spectator in relation to them”⁹.

Unido a la búsqueda del placer estético y a las formas de identificación, este “pícaro” va al cine con sus amigos varones en busca de aventuras sexuales. Sin embargo, mientras que las películas promovían imágenes de actrices americanas y europeas, él tiene encuentros sexuales con cubanas, muchas de ellas negras y mulatas de baja extracción social. En estos encuentros se da una clara identificación especular en la que el protagonista contrapone el “amor fugaz por las mujeres” con “la pasión eterna” por el cine, como él mismo reconoce: “Mi amor fugaz por las mujeres se alió a mi pasión eterna, el cine, y me hice un cateador, un rascabucheador, un tocador de damas en los cines” (p.126). En este pasaje, el personaje marca la diferencia entre el placer físico que proveen ellas y el goce estético que se deriva de la cinematografía. De esta manera, se subraya la división genérica binaria que asocia lo masculino con el intelecto y lo femenino con el cuerpo y la naturaleza. Como en todas las representaciones masculinistas de la subjetividad femenina, la mujer aparece silente.

8 Hago la diferencia entre experiencias sexuales y eróticas ya que es importante. El cine le ofrece al narrador una experiencia erótica, como la escritura le ofrece a Cabrera Infante también una forma intensa de erotismo. El autor ha señalado el erotismo que contienen las palabras. Como se sabe, entre las acepciones del erotismo están la exaltación del amor en el arte y la actividad sexual con el componente, no solo físico, sino imaginario y mental. A pesar de las descripciones sexuales sumamente gráficas, que algunos lectores y críticos asocian con las novelas pornográficas o las novelitas de relajo, aquí el rico lenguaje, la intensa elaboración imaginativa y el nivel literario de la novela, la apartan de la pornografía.

9 “Los mecanismos de la cinematografía, en la totalidad de sus operaciones y efectos, produce no solo imágenes sino formas del imaginario. Aúna afectos y significado a las imágenes al establecer términos de identificación, orientar el movimiento del deseo y posicionar al espectador en relación a estos” (mi traducción).

El número excesivo de encuentros sexuales enfatiza el rol de Don Juan que se espera y se requiere del varón en la construcción machista. Como afirma Rafael Ramírez (1993, p.12), el conquistar muchas mujeres y la primacía de la actividad sexual es una de las características del machismo. En este entramado, la potencia sexual y la ostentación de la virilidad son requisitos esenciales. Sin embargo, la actitud de choteo y la mirada jocosa y burlona del narrador ante sí mismo, y ante el lenguaje y la sociedad, hace que la novela provea un desplazamiento y una inversión irónica. Y es el humor el que mediatiza esa vinculación. Su vida y su imaginación erótica están articuladas a través de la ironía y de la intención paródica. Mientras el personaje se relaciona con un gran número de mujeres, los encuentros sexuales siempre terminan en fracaso o están rebajados por lo chistoso de la situación. De esta forma, a pesar de la cantidad de encuentros sexuales, el protagonista no logra consumir el acto sexual hasta el sexto episodio. Si en “Mi último fracaso” relata la experiencia iniciática en el Teatro Shangai y el sexo como un espectáculo y actuación, el protagonista siempre consigue satisfacción por medio de la masturbación, lo cual destaca su aspecto solitario y la imposibilidad de una comunicación profunda con las mujeres.

Los encuentros sexuales tienen un elemento de artificio y son una especie de “performance” en la que el narrador tiene conciencia de que son representación y simulacro. Esta actitud vehiculiza un cuestionamiento de la sexualidad y el género. De esta forma, en el segundo episodio, irónicamente titulado “Amor propio”, la frase que sirve de título y que tiene muchas resonancias en la cultura hispánica como sinónimo de dignidad, resulta rebajada al ser identificada con la masturbación. El protagonista, valiéndose del humor, cuestiona y ridiculiza su propia imagen y los registros lingüísticos, así como los códigos obligados de la seducción. Por este medio, desestabiliza el sistema machista que conlleva la exaltación de una imagen viril, el énfasis en la capacidad de seducción y en la pericia sexual. Como se lee en la novela:

Yo estaba, por supuesto, mal equipado para el papel de Don Juan; no era bien parecido, nada bizarro, y solía sentir pena por las mujeres. Aunque mis lecturas, mi contacto con la cultura, el mismo hecho de que escribiera me confería cierto carácter aristocrático adquirido con respecto a las mujeres que frecuentaba –al menos en esta época–. (p.370)

En el pasaje anterior vemos que el protagonista, lejos de tener una apariencia atractiva, tiene una imagen lastimosa. El uso de la palabra “equipado” es signifi-

cativo porque destaca atributos físicos y sexuales del varón, los cuales se asocian con el éxito y la seducción. Y el éxito social y económico está alineado con la hegemonía. La frase “solía sentir pena por las mujeres” es sugerente pues muestra la superioridad moral del narrador con respecto a ellas y por otro lado, una capacidad de empatía, la cual lo distancia de la imagen del varón hipermasculino y conquistador, incapaz de sentir afecto o compasión. Sin embargo, en realidad, a pesar de afirmar que “solía sentir pena por las mujeres”, el protagonista no muestra compasión hacia ellas en ninguno de los episodios.

Otro aspecto lastimoso del físico del protagonista que le resta atractivo físico es su visión limitada. Anteriormente señalé que se dedica a mirar y a espiar a las mujeres. Sin embargo, como señala el título del octavo episodio (“La visión de un mirón miope”), el protagonista, por ser miope, presenta una incapacidad para el papel de mirón. Esta autorrepresentación del personaje y otras estrategias del autor (por ejemplo, el uso de un plural en el que se incluye al lector, la utilización de los paréntesis que dan información opcional o contradictoria, así como el uso de las preguntas retóricas), produce una inversión irónica que atenta contra la misma ideología machista del protagonista. Su miopía extrema le otorga una imagen triste, reflexiva y de intelectual que, una vez más, lo distancia del prototipo del varón seductor y arriesgado en materia amorosa y sexual.

Como ha sido característico en los discursos literarios, artísticos, y culturales, en *La Habana para un infante difunto* lo femenino se conforma como la otredad del varón (blanco) quien es considerado la norma¹⁰. Siguiendo las convenciones de una ideología clasista y racista, el narrador incide en la representación de los estereotipos femeninos. En esta línea de pensamiento, la clase social y la raza juegan un papel significativo en la apreciación y la categorización que el protagonista hace de las mujeres. La lista de mujeres con las que este se relaciona es numerosísima: Catia Bencomo, Carmina, Dulce, Virginia, Julia, Ester, Fela, Nela, Georgina, Isabel Escribá, y Nena la chiquita, son solo algunas de ellas. La identidad femenina aparece solamente en función de la masculina, pues estos personajes no tienen discurso: están silenciadas o son corporalidad. Las mujeres con las que tiene relaciones en los cines permanecen en el anonimato, marcando así la borradura identitaria.

10 No entro en la discusión sobre la identificación racial del personaje. Sin embargo, ya que no se identifica racialmente, se asume que su identidad es la normativa pues identifica a otros que tienen formas de masculinidad no hegemónica por la raza o por la etnia: el negro, el mulato y el gallego.

La lógica falocéntrica está basada en una concepción especular en que la mujer es espejo en el que se reflejan los hombres. En el entramado patriarcal de género a la mujer se le ha negado su sexualidad, sus deseos y el derecho a la satisfacción erótica. En esta configuración se la considera como objeto sexual, a la vez que se le niega la capacidad de actuar para satisfacer sus deseos sexuales, los cuales son prerrogativa de los sujetos masculinos.

En *La Habana para un infante difunto* el narrador objetiva el cuerpo femenino y este está en función de la productividad narrativa. Comienza a ficcionalizar su mundo a partir de la relación con las mujeres y de su placer erótico y visual. Sin embargo, a diferencia de lo que se podría esperar por la carga ideológica machista, las de clase inferior, liberadas de las imposiciones y restricciones de los valores de la clase media, actúan con cierta libertad en la búsqueda de la satisfacción sexual. Muchas de ellas, con las que el narrador encuentra en los cines, son, por ejemplo, criadas, que van allí en busca de encuentros eróticos, como los hombres. Pero el personaje enfatiza que estas carecen de educación y no tienen intereses ni gustos culturales, por lo que abundan las descripciones misóginas que destacan, precisamente, su falta de conocimiento. En otras ocasiones se burla de las que estudian y que tienen ciertas lecturas, afirmando que esto las rebaja en su condición femenina. Asimismo critica dos características que, según él, son típicamente femeninas: la cursilería y el infantilismo. Lleva la crítica aún más lejos al afirmar que el infantilismo es un atributo deseable en ellas pero que en el caso de Dulce no lo es pues llegó a convertirse en cretinismo. Un ejemplo de esa representación misógina aparece en el episodio “Falsos amores con una ballerina” en donde se encuentra la siguiente descripción cargada de desprecio:

A pesar de sus lecturas (o tal vez por ellas mismas) Dulce no era muy inteligente, en la medida que lo era Julieta, por ejemplo. Sin embargo, esta también participaba de esa cursilería exacerbada que en La Habana se llamaba picuismo, palabra intraducible al español. Carmina, Julieta y Dulce eran picúas, cada una a su manera. Pero Dulce agregaba de su parte un extra: cierto infantilismo que habría sido delicioso en otra mujer, pero que en ella llegó a convertirse en cretinismo. (p.343)

Un ejemplo diferente se encuentra en la representación de Catia Bencomo, quien es un paradigma de juventud y belleza. Por ser un símbolo de perfección juvenil, el protagonista la asocia con el amor. Mientras que, a pesar del gran número de aventuras eróticas, el personaje nunca habla de emociones, en la experiencia con Catia menciona sentir amor y celos. Sin embargo, el final del episodio revela

una perversa y vehemente agresividad hacia ella: este culmina con el disfrute de comprobar que Catia ha perdido sus encantos y se ha convertido en alguien vulgar. De este modo, ella pasa de ser un ideal de pureza a convertirse en una mujer corriente a quien el narrador rechaza: “[...] me había alegrado ver a Catia convertida de un paradigma juvenil, del ideal femenino, de único objeto amoroso en una cubana cualquiera y fea para colmo: fue una alegría casi salvaje o por lo menos malsana, que duró todo el día” (p.178).

Además de los episodios de diatriba en contra de las mujeres de clase media o alta, algunas de ellas con educación como Catia, la novela incide en la representación de ciertos estereotipos femeninos. Siguiendo las convenciones de una ideología clasista y racista, el estrato social juega un papel significativo en la apreciación y la categorización de las mujeres. La fascinación que el protagonista siente por las negras o mulatas (por ejemplo, Ester y Fela), reafirma el estereotipo de estas como símbolo sexual, esto es, como corporalidad, desprovistas de intelecto y de humanidad. Las mujeres negras, doblemente marginadas por su género y por su raza, están ubicadas en la periferia y, por lo tanto, las relaciones con estas se ven libres de las reglas y las imposiciones de la clase media o la burguesa. Como destaca Simone de Beauvoir (1971), las de las clases media y burguesa están sujetas a muchas restricciones: a la moral de la familia, a la clase, al nombre del marido; en este entramado de familia y clase social, ellas eran las portadoras de la honra, que los padres y maridos tenían que defender¹¹. Mientras que las mujeres de clases superiores estaban constreñidas al espacio doméstico y a la estricta vigilancia familiar, las de clases inferiores no participaban de este tipo de estructura familiar moral. Es decir, se sigue la división que el sistema patriarcal ha asignado: las buenas (puras, vírgenes, madres y mártires) y las malas (prostitutas, asociadas con la sexualidad)¹².

Unida a la crítica misógina y a la burla del protagonista como Don Juan fracasado, está la actitud de rebajamiento o de chanza de la institución del matrimonio, de los discursos amorosos y de los clichés sobre el amor romántico. En este entramado androcéntrico y determinado por una concepción binaria del género, la esposa está únicamente asociada con el espacio doméstico, la maternidad y la rutina diaria. A esta solo se le menciona de forma breve y episódica hacia el final de la novela y en relación con la maternidad y no con el amor ni la vida afectiva. De este modo, el narrador se atiene a la diferencia tradicional de los roles feme-

11 Ver Beauvoir (1971), el capítulo XVI “The Married Woman”.

12 No quiere decir que las mujeres de clase inferior gozaran de una ventaja sino que, en el sistema de clase, al ser consideradas inferiores, sus experiencias quedaban fuera de las restricciones morales.

ninos, es decir, las mujeres buenas (sin vida sexual, sin intereses) o las malas (las que buscan los encuentros y el placer sexual).

Además de la mirada de menosprecio hacia el matrimonio, en la novela también se desdennan, en general, las ideas sobre el amor romántico y los códigos amorosos. En este discurso de choteo y burla no hay referencias serias ni al amor ni a la vida afectiva. La actitud de desprecio es más notable en el quinto episodio “Todo vence al amor”, título que invierte la línea “El amor lo vence todo” de Virgilio. Las estrategias predominantes en esta sección son la inversión y la tergiversación de frases o discursos, las cuales producen un efecto humorístico. Las primeras líneas del episodio “Amor vincit omnia: el amor lo vence”, una cita de Virgilio, destaca el tema del amor en la literatura clásica. En este episodio el protagonista alude a sus sentimientos por Carmina, Virginia y Beba; sin embargo, las experiencias relatadas no reflejan ni amor ni afecto por ninguna de ellas. Las tres mujeres son rebajadas y ridiculizadas. El episodio no se centra en el amor por los personajes femeninos mencionados sino que refiere a autores, obras literarias y teatrales, películas, y composiciones musicales con tema amoroso. Las referencias incluyen a Lorca, *Tristán e Isolda*, *Polifemo* de Góngora, *Las flores del mal* de Baudelaire, Faulkner, *La Strada* de Fellini y obras de Cervantes, entre otras muchas. Las referencias literarias al tema amoroso se trivializan al estar en el contexto del choteo, o al estar aunadas a incidentes que ridiculizan a las mujeres. Hacia el final del episodio el protagonista advierte que: “[...] no es de política ni de cultura ni aun de política cultural que hablo sino del amor y de sus formas y de las formas de mi amor, aun de las formas vacías de amor” (pp.222-223). Sin embargo, justamente porque al personaje le interesan las distintas representaciones del amor en la literatura y en la cultura, en el capítulo se habla más de cultura y política que de amor. A tono con el interés literario de esta sección, vuelve a citar a Virgilio en las líneas finales: “Volví a Virgilio y vi que era sabio de veras: rindámonos al amor, dice, que todo lo vence: “Et nos cedamus amor: omnia vincit amor” (p.223). Esta sección y los ejemplos anteriores muestran la operación de re-escritura paródica que refleja una inversión burlona ante el *constructo* del amor y el valor exagerado que el imaginario colectivo le asigna. De este modo, el quehacer y la producción cultural demuestran ser superiores al sentimiento del amor.

Volviendo a la propuesta inicial sobre los desplazamientos del protagonista, la experiencia del cine, la sexualidad y la escritura están intrínsecamente unidas en *La Habana para un infante difunto*, como se evidencia en el epílogo “Función continua”. Este episodio tiene resonancias intertextuales. Recuerda a *Alicia en el país de las maravillas* y también, como sostiene Álvarez Borland (1987, p.77), es un “*editio breve*” del *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne. Este consiste

en el desplazamiento final del protagonista quien se encuentra en un mundo de inversiones en el que la noción de tiempo y espacio se ha alterado. La novela concluye con un cataclismo metafórico de su clímax sexual como una experiencia de libertad: “Luego hubo como un choque en una falla, un estertor en la espelunca y caí libremente en un abismo horizontal. Aquí llegamos” (p.509). El personaje, como Alicia, logra desplazarse a través del espejo. Sin embargo, como el título del mismo episodio advierte (“Función continua”), la repetición y la circularidad prevalecen. Las palabras finales “aquí llegamos” remiten a la llegada de la familia a la ciudad y al comienzo de la “educación sentimental” (sexual) del protagonista. Los desplazamientos (sexuales y lingüísticos) concluyen con un momento de total liberación asociado con la pérdida de su anillo matrimonial y del reloj del padre. La liberación del compromiso matrimonial y la emancipación del poder del padre son requisitos para el proceso de escritura. Señalé antes que la novela tiene una circularidad en la estructura de los episodios y la estructura total. Mientras que la ficción comienza con el descubrimiento sexual del protagonista, el final coincide con la consumación del placer en el acto sexual y el desplazamiento del narrador a un espacio en que se unen la satisfacción sexual y la experiencia estética de la escritura.

Para concluir, *La Habana para un infante difunto* presenta el descubrimiento y el aprendizaje de la vida sexual y cultural del protagonista, un ‘pícaro intelectual’ en la ciudad. En el espacio de la ciudad descubre un ambiente letrado estimulante pero carnavalesco, caracterizado por el humor y el ingenio creativo. La vida intelectual y la cinematografía proveen al personaje de vivencias enriquecedoras en su desarrollo. En su búsqueda continua de experiencias sexuales y culturales se dan una serie de desplazamientos e inversiones. Junto al desplazamiento espacial y psicológico, el narrador lleva a cabo inversiones y transformaciones ingeniosas de los registros lingüísticos y de los significados de temas y asuntos literarios.

La novela muestra un universo de división de género sexual en el cual los sujetos masculinos son los productores del conocimiento, dominan el ámbito público y son los agentes activos. Los varones gozan de una permisividad extrema que les facilita los encuentros sexuales con las mujeres de condición trabajadora, quienes son vistas y tratadas como objetos sexuales y como mercancías. La variedad de personajes femeninos que circulan en la obra son ridiculizados por no dominar los códigos culturales ni lingüísticos o por tener mal gusto. Asimismo, el protagonista se burla de su apariencia física, su falta de atractivo o su visión limitada. De este modo, el ingenio verbal y la mirada jocosa y crítica prevalecen en la representación de las mujeres y del aspecto físico del narrador. *La Habana para un infante difunto* está articulada, así, a partir de una actitud irónica y sarcástica que subraya una intención paródica por parte del autor.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Borland, I. (1982). Viaje verbal a La Habana. ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Álvarez Borland con Guillermo Cabrera Infante. *Hispanamérica*, 11, 51-68.
- Álvarez Borland, I. (1987). The Pícaro's Journey in the Structure of *La Habana para un infante difunto*. *Hispanófila*, 30.3(90), 71-79.
- Beauvoir, S. de. (1971). The Married Woman. En *The Second Sex* (425-483). New York: Alfred A. Knoff.
- Brod, H. (Ed.) (1987). *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston: Allen and Unwin.
- Cabrera Infante, G. (1979). *La Habana para un infante difunto*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities: Knowledge, Power and Social Change*. Berkeley: University of California Press.
- Connell, R.W. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés y J. Olavaria (Eds.). *Masculinidad, poder y crisis* (31-48). Santiago: FLACSO.
- Filer, M. (2002). Leer a Cortázar como mujer. En A.L. Sierra (Ed.) *Me gustas cuando callas. Los escritores del Boom y el género sexual* (65-86). San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Freud, S. (1981a). La metamorfosis de la pubertad. En *Obras Completas*. Tomo II (1216-1237). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1981b). El humor. *Obras Completas*. Tomo III (2.997-3.000). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex which is not One*. New York: Cornell University Press.
- Lauretis, T. de. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (2000). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En R. Stam y T. Miller (Eds.). *Film and Theory. An Anthology* (483-494). Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Pereda, R.M. (1978). Guillermo Cabrera Infante. *Escritores de todos los tiempos* (99-141). Madrid: EDAF.
- Ramírez, R. (1993). *What it Means to Be a Man*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Ramírez, R. y García Toro, V. (2002). Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión. *Centro: Journal of Puerto Rican Studies*, 14, 5-25.